

民俗芸能の音楽にとってモチーフとは何か

—神楽囃子「テケテットン」を事例として—

川崎 瑞穂*

What is the Motif of the Music of Folk Performing Arts?

—From the Case of *Teketetton* in the Kagura Musical Accompaniment—

KAWASAKI Mizuho*

Abstract

The author's research project, "*Theme and Variations, in the Music of Folk Performing Arts: Diachronic and Synchronic Studies on Hayashi's Motifs*", Grant-in-Aid for JSPS Fellows (JP18J00237), is a study of various "motifs" found in the music of "folk performing arts" handed down in each region of Japan. Although many studies of folk performing arts have been undertaken, there is no systematic study of the motifs (melodic or rhythmic patterns) of the musical accompaniment (*hayashi*). This paper defines "motifs" in the music of folk performing arts, and examines methods for studying motifs, using a short rhythmic motif called *Teketetton* as an example.

キーワード：民族音楽学，構造人類学，構造言語学，モチーフ・インデックス，鷲宮神社神楽

Keywords : Ethnomusicology, Structural Anthropology, Structural linguistics, Motif-index, Washinomiya Shrine Kagura

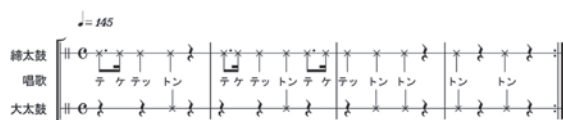
1. 主題 Thème

クロード・レヴィ＝ストロースの構造論の民俗芸能研究への応用、これが筆者のこれまでの研究の根幹を成すテーマであった。アイディアとして構造論を参照するという意味ではなく、完全な「移植」を目指している点が特徴である。とりわけ、レヴィ＝ストロースが行なった神話の構造分析を、その手法を何ら損なうことなく民俗芸能研究に持ち込むことを当面の目標としている。

研究課題「民俗芸能の音楽における「主題と変奏」
—囃子のモチーフの通時的・共時的的研究—

(JP18J00237、2018年4月～2021年3月)はその試みの一貫であり、日本各地の「民俗芸能」の音楽にみられる様々な「モチーフ」を研究している。里神楽(民間神楽)や田楽、風流^{ふうりゅう}といった多彩な民俗芸能の研究の蓄積は厚いものの、その音楽(囃子)のモチーフ(メロディやリズム)の体系的な研究は存在しない。本研究課題では、各ジャンルの様々な芸能から蒐集した「テケテットン」「おかざき」「鼓笛隊」「風流」「道行」と便宜的に名付けた旋律型・リズム型を手始めに調査を開始した。

*工学部人間科学系非常勤講師 Part-time Lecturer, Department of Humanities, Social and Health Sciences, School of Engineering



譜例 1 「テケテツトン」
 (埼玉県秩父市荒川白久「神明社神楽」(徳丸流神楽)の囃子《へんばい》(通称《テケテツトン》)[川崎 2018a : 105])



譜例 2 「おかざき」
 (江戸時代の流行唄《岡崎女郎衆》の復元譜 [林 1957 : 44] を基にリフレインを反復記号に変更して編集したもの : [川崎 2018b : 23] より再掲)



譜例 3 「鼓笛隊」
 (千葉県香取市香取扇島地区「おらんた楽隊」の囃子《ナミアシ》冒頭の旋律 : [川崎 2018a : 312] を補正)



譜例 4 「風流」
 (神奈川県川崎市多摩区菅北浦「菅の獅子舞」の囃子《道引》冒頭の旋律 : [川崎 2016b : 71] を補正)



譜例 5 「道行」
 (「神明社神楽」(前述)の囃子《道引はやし》冒頭の旋律 : [川崎 2018a : 174] を補正)

研究当初の「モチーフ」の定義は、ごく簡単に言えば「民俗芸能の音楽の間で共通点が見出される部分」というものであった。2017 年度までの筆者の調査からこれにあたるものを研究の出発点とした

わけである。ここに挙げた譜例 1～5 は、それぞれのモチーフの「基準」として前もって設定していたものであるが、本研究の中で、新たに広範な分布を示すモチーフがいくつか発見された。「道中歌」、「太神楽」、「間奏」、そして「三番叟」と便宜的に呼称するこれらのモチーフを新たに調査対象として加え、調査を継続している。

ここでいう「基準」という発想は、クロード・レヴィ＝ストロースが『神話論理』において分析の出発点として定めた事例を「基準神話」と呼称していることに想を得ている。「テケテツトン」「おかざき」「鼓笛隊」「風流」「道行」と便宜的に名付けたこれらの旋律型・リズム型のほとんどは、拙著『徳丸流神楽の成立と展開—民族音楽学的芸能史研究—』(2018a)においてその存在を指摘したものであり、まさに本研究課題の「基準神話」のような位置付けになっている。

拙著は同名の博士論文(2016)を書籍化したものである。そこでは、前掲のモチーフのうち、いくつかのモチーフに注目した。博士論文執筆後、というより、正確には執筆中からであるが、筆者にはある素朴な疑問があった。はたしてこれらのモチーフは、徳丸流神楽と総称される三つの神楽が伝わる奥秩父山地以外ではどのように分布している、あるいはしていないのか。そしてそれはどのように用いられ、かつどのように変形しているのだろうか、ということである。このような疑問に依拠した研究課題が前述した科研費の研究計画であり、これらのモチーフが各地でどのように使用されているのか、またその使用はどのような「変換規則(=ルール)」[川崎 2019a : 11]に基づいているのか、全国規模で調査を行っている。ゆえに、徳丸流神楽自体も、3 年間の調査の、いわば「基準神話」になっているといえる。

もともと、前掲の拙著は、副題にもあるように、あくまで「歴史研究」であり、レヴィ＝ストロースの構造論を全面的に使用したものではなかった。前著でモチーフを分析したのは、その繋がりが「芸能史研究」、すなわち「通時的研究」に資すると考えたからである。ゆえに、モチーフ同士の関係性それ自体の「論理」に着目した研究、すなわち「共時的研究」を行うことができなかった。

これまでの3年間の調査では、それぞれのモチーフの様々なヴァリエントを採集することができた。前掲のモチーフはそれぞれ独自の成立背景を有するものの、全国の囃子のモチーフを見ていくと、特定の対象を意味するモチーフには必ずしもなっていない事例が多いということが明らかになった。例えば、「テケテットン」は天狗や翁の演目でしばしば使用されるリズム型であるが（後述）、風流系の芸能など、全く異なる——と先行研究では考えられている——ジャンルでも使用されていることが分かった。では、モチーフの使用は恣意的なものなのだろうか。なぜモチーフが異なるコンテキストでも使用されるかというこの問題は、これまでのような「芸能史的」アプローチだけではなく、そこに働く「論理的」プロセスを考究しなければ理解できない。この問題にこたえるために、本稿ではその前提として、民俗芸能の音楽における「モチーフ」を再定義し、その一つである「テケテットン」を例に、モチーフの分析方法についての提案を行う。

2. 間奏 Interlude

モチーフに関する研究の蓄積は神話学や口承文芸学に存する。例えばアンティ・アールネ＝スティス・トンプソンの「タイプ・インデックス type index」（いわゆるAT分類）や、その後のスティス・トンプソンの「モチーフ・インデックス motif-index」などは人口に膾炙している。

同様に、古今東西、音楽にもまた様々なモチーフがある。「モチーフ・インデックス」のような取り組みを民俗芸能の音楽の分野でも行うならば、今後の民俗芸能の通時的・共時的的研究において、史資料だけではなく、なによりその「音」を頼りに分析を行うことが可能となるだろう。

吉川英史は、断片を不即不離の関係に組み合わせるのが日本音楽の特徴、いわゆる「モザイク式作曲法」と述べているが〔吉川 1984: 71〕、レヴィ＝ストロースは日本音楽（とりわけ伝統音楽）が「モチーフ」から成っているということをよく知っていたようである。レヴィ＝ストロースは次のように述べている。

西洋音楽とは異なる音楽、伝統的音楽とか非西欧的音楽の例、たとえば日本の音楽、そこでは第一義的に重要な要素は音ではなく、リズムの、あるいはメロディの細胞、すなわち「すべての作曲家、演奏家が共有する最小の音楽的単位」こそが重要なのである〔レヴィ＝ストロース 2005 (1993) : 97〕

たしかに、日本音楽の場合、モチーフはリズム、旋律等に分けるのが一般的である。そして、レヴィ＝ストロースはそのような「細胞」を「ミニ・フレーズ」〔レヴィ＝ストロース 2005 (1993) : 97〕と便宜的に呼称している。

仮面や衣装、彫刻、信仰や物語（演目）といった、民俗芸能の諸要素に見出される有形／無形の「モチーフ」に着目した研究は多いが、その音楽（囃子）のモチーフ（メロディやリズム）の体系的な研究は存在しない。それは「音楽」という研究対象が、「錯綜した音楽学の密林」〔レヴィ＝ストロース 2005 (1993) : 55〕^{iv}とレヴィ＝ストロースが巧妙に表現する「特殊」な領域でのみ扱われる対象と考えられていることに起因する可能性もあるが、音楽そのものの性質に由来するものであるとも考えられる。神話などと同じように音楽の「インデックス」を作成するためには、音楽特有のある問題がある。レヴィ＝ストロースはその問題について適確にも以下のように述べている。

音楽は単語をもたない。楽音、それを音素になぞらえて楽音素（sonème）と呼んでもいいだろう（なぜなら、音素と同様に、楽音素もそれ自体として意味をもたず、意味はそれらの組み合わせから生まれる）。その楽音素とフレーズ（それをどのように定義しようとも、言語の「文」に相当するもの）〔原語の phrase は、音楽用語としては「楽句」を指すが、文法用語としては「文」を意味する——訳者注〕のあいだには、何もない。音楽には辞書などというものはないのだ〔レヴィ＝ストロース 2005 (1993) : 96〕。

レヴィ＝ストロースが『神話と意味』において、ソシュールの「シニフィアン／シニフィエ」^vの発

想に依拠しつつ、神話が言語の「意味 sense」に重点を置く（ゆえに神話は「翻訳」することが可能）のに対し、音楽は言語の「音 sound」に重点を置いていると述べている [Lévi-Strauss 1995 : 53]。

音楽が「音」に重点を置いているというごく当たり前な——しかしとりわけ重要な——観点に依拠するならば、類似したモチーフが地域ごとにまったく異なる使われ方をされるのは当然である。ゆえに、本研究課題を遂行する上で常に問題となったのが、モチーフであるか否かの判断基準であった。「音」において共通点があっても「意味」において共通点が見出だせないことも多くあり、また逆も然りだからである。

しかし、レヴィ＝ストロースが「シニフィエ」を重視する神話から「構造」を見出したのと同じように、「シニフィアン」を重視する音楽から「構造」を見出すことも可能であると考えている。実際、レヴィ＝ストロースは音楽の構造主義として作曲家・ジャン＝フィリップ・ラモー（1683～1764）を挙げ、以下のように述べている。

ラモーの和音理論は構造論的分析の先駆である。構造論的な変形概念を未だ定式化することはないが、それを実際上は適用して、ラモーは同時代の音楽家たちによって認知されていた多くの和音を 3 ないし 4 のカテゴリーに分類する。すべての和音は、長音階の和音から、その音階を反転してゆくことで作り出せることをラモーは論証する。構造論的分析が婚姻や神話を律する規則の数を減少させてゆくときに使うやり方と同じだ。複数の規則を、婚姻の場合には婚姻にともなう財の交換のひとつのタイプに還元し、神話の場合にはひとつの神話的基本構造に還元する。いずれの場合にも、適用される変形が異なるだけである [レヴィ＝ストロース 2005 (1993) : 44]。vi

ここでいう「和音」を、試みに「モチーフ」と読み替えてみるならば、前掲したいくつかのモチーフのような、限られたモチーフを組み替えることで民俗芸能の音楽全体を説明しきる試みが、すなわち本研究課題の試みであるともいえよう。

だが、そこで「すべての作曲家、演奏家が共有す

る最小の音楽的単位」という先ほどのレヴィ＝ストロースの指摘が問題となる。民俗芸能においては、各時代や地域で共有されていたそのような「規則」は、忘却の彼方にあるか、あるいは最初から存在しないからである。とりわけ笛の場合は、指使いに「ルーティーン」が多く^{vii}、全ての「ミニ・フレーズ」に「意味」があるわけではない。これは民俗芸能の音楽が持つ「困難」であると共に、尽きせぬ「魅力」であるともいえるだろう。

実際、前掲した「基準」となる五つのモチーフそれぞれでは、「意味」のあるなしの違いが大きい。そもそも、これらはある芸能一つに用いられる音楽の中の、ある楽曲であるか、あるいは楽曲（ないしセクション）のそのまた一部分である。「テケテットン」は楽曲であり、「おかざき」も楽曲であるが、それ以外は楽曲の一部分であるため、単位としても一定していない。また、その「意味」の範囲も一定していない。「テケテットン」や「おかざき」はそれ自体として「楽曲」でもあるため、一応の性格付けがある（後述する森林憲史の見解参照）。これに対し、「風流」は風流系の芸能の調査で採集したモチーフであるが、この部分自体に意味付けがある例は管見の限り把握していない。しかし、「幕末鼓笛隊」[奥中 2012]を継承するいくつかの芸能の冒頭のモチーフ（便宜的に「鼓笛隊」と呼称しているモチーフ）については、鼓笛隊を離れてモチーフがひとり歩きし、「調練」という本来的な意味を辛うじて留めた《調連》という楽曲を有する神楽（徳丸流神楽の一つである神明社神楽）もあるため [川崎 2018a : 315]、何がしかの「意味」が共有されていた可能性がある。「道引」は秩父地方の行列の囃子に共通して用いられるモチーフであるが、このモチーフ自体についての意味は採集できていない。

ただ、前掲したほとんどのモチーフに共通する、唯一といってよい特徴がある。それは「繰り返し」である。ほとんどのモチーフが繰り返して使用されるため、耳に残りやすく、採集もしやすい。そもそも音楽用語としてのモチーフは、その「繰り返し」という点が大きな特徴であるため、これをもって民俗芸能の音楽のモチーフを「繰り返す旋律型・リズム型」と定義することも不可能ではない。しかし、前述した「太神楽」のモチーフのように、繰り返さ

ないが特徴は共通する事例もあり、またその繰り返しの周期は楽曲全体であったり一部であったりと、これも一定ではない。

これらのモチーフをみるうえでは、包括的な象徴体系がかつては存在し、それが失われたという一種の「零落史観」が正しいのだろうか。前述した「鼓笛隊」の流用のようなケースを考えると、事例によってはそうといえるかもしれない。特に、神楽のうち、楽曲全てに名称が付いているような事例であればそれもありうる。大内典は法印神楽（宮城県）の楽曲分析からモチーフの内的な意味を見事に「復元」している〔大内 1988：43-47〕。しかし、楽曲の区切りが不明確、ないし流動的な事例やジャンルでは同様の分析が難しいことも多い。

では、民俗芸能のモチーフはどのような存在様態であると考えればよいのだろうか。かかる対象を「了解」〔渡辺 2018：361-364〕するためには、「楽曲」か「部分」か、あるいは「有意味」か「無意味」かというように、割り切ることが得策であるとはいえない。むしろ、両義的かつ流動的な存在様態こそが囃子のモチーフの特徴である、と考えるのが穏当ではないだろうか。無論、そこには各モチーフを事例から切り取ってきた筆者自身のバイアスがあるはずだが、それにも増して、このように共通の尺度がない「要素」から成り立っていることこそが、多様な民俗芸能の音楽の存在様態を適確に示していると考えることができる。

そもそも「民俗芸能」自体が創られた見方であるため、当然「民俗芸能の音楽」も創られた見方になる。神楽と三匹獅子舞の音を「音楽」として同列に語るのは実践に即していない。しかし、民俗芸能という創られた見方が有効であるのならば、音楽もまたそのように見ても構わないはずである。民俗芸能の音楽自体が「民俗芸能の音楽」と呼べるほど様なものではないため、これらを包括的にとらえるのであれば、いささか緩い共通項を想定しなければならない。

ゆえに、民俗芸能全体をその音楽的なモチーフによって辿る上では、キリスト教絵画の分析のように、あらかじめ「意味」の存在を前提とするのは得策ではない。「意味」と「無意味」の間に位置するのが、芸能に共有されるモチーフであると考えとする

ならば、「意味」と「無意味」の「両義性」（モーリス・メルロ＝ポンティ）の構造的把握を目指すべきではないだろうか。

神話のように、各事例の有する囃子はモチーフの「絡み合い chiasme」（主客の交叉・混合）〔メルロ＝ポンティ 1989（1964）：181〕であり、それぞれのモチーフは、それぞれ他の囃子のモチーフと関係している^{viii}。

極端に言えば、民俗芸能とは、他の芸能を引き延ばすか縮めるか置き換えるかしたものである。これについては、拙稿〔川崎 2019a, b〕でも見解を示しておいた。芸能の輪郭はぼやけている。その地域にとっては「本源的」だが、他の芸能との関係では「派生的」である^{ix}。ジャック・ラカンの有名な指摘を参考にして言えば、すべての民俗芸能は他者の芸能であるといってもよい。無論それは、その芸能をもたらしたであろう過去の彼方の無数の「他者」（＝死者）も含む^x。

では、そこで共有される「何か」とはなにか。それはより小さい部分の相関関係や対立関係で示すことができよう。ゆえに、モチーフの分析では、大枠をみたり細部をみたり、倍率を変えることが必要になる。

囃子の全体の中のそれぞれのモチーフが他の囃子とどのようにつながっているのか、それが本研究の求める「構造」である。レヴィ＝ストロースにとって「空虚な形式の介在による音から意味への移行（言語の生成）」と、禁止という形式の介在による自然から文化への移行（親族関係の生成）が同じ形の現実である〔渡辺 2018：362〕のならば、「意味」と「無意味」の間にある民俗芸能の音楽の「モチーフ」もまた、その移行を画期する「空虚な形式」の把握から目指すべきではないだろうか。

3. 変奏 Variations

モチーフの「空虚な形式」を把握するためにはどのような方法がありうるか。本稿では「テケテットン」のリズム型（モチーフ）を例に考えてみたい。

まずは「テケテットン」の研究史を簡単に振り返っておこう。この研究に着手したのは森林憲史である。森林は関東地方の採物神楽に存する「テケテッ

トン」の一連のヴァリエーションの分布を綿密に調査した上で、「テケテットン」（森林はこのリズム型を含む全体を「三つ拍子」と呼称していた）の特徴を、「天狗面」（あるいは「翁面」）を着けた演者による、「太刀を折り紙に差して九字を切る」「反問を踏む」「鉾を突く」等の所作を伴った「鎮魂・辟邪」の舞とした〔森林 2007 : 68〕。これは「テケテットン」研究における象徴論としては偉大な一歩であり、「テケテットン」、さらには関東地方の神楽の音楽を理解する上で、森林の指摘を看過することはできない。

もっとも、森林の目標は象徴論ではなくその歴史の解明であった。換言すれば、森林はヴァリエーションの前後関係、すなわち通時的な理解を目指していたのである。森林の研究を共時的にも通時的にも批判的に継承した筆者は、いくつかの霜月神楽系統の事例の検討から、修験道との関係といった森林の仮説の妥当性を示すだけでなく、中世に淵源するとされるいくつかの事例からテケテットンのヴァリエーションを析出することができた〔川崎 2014〕。

また、さらに多くの地域の芸能を調査すると、テケテットンに類似した楽曲に、必ずしも森林のいう「鎮魂・辟邪」という性格が付与されているわけではないことも分かってきた。そこでは、テケテットン以外のモチーフとの対立によって、演目毎の「差異」を表わすためにテケテットンが用いられているのである。ゆえに、テケテットンの用いられる芸能の「構造」に目を向けることで、テケテットンのヴァリエーションを総体として理解することができるのである〔川崎 2015〕^{xi}。

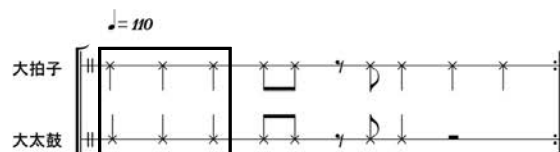
ここまでの筆者と森林の研究は、どちらも「テケテットン」の「意味」の解明に取り組んだものであった点は共通している。ゆえに、「意味」の研究を継続する上では、森林が敷いたレールは現在でも使用可能である。しかし、前述したような「空虚な形式」を求めるとき、森林のレールでは不具合が起きてくるのである。

例えば、関東地方の里神楽の源流としてしばしば挙げられる埼玉県「鷲宮神社神楽」（土師一流催馬楽神楽）には、第4座「降臨御先猿田彦鈿女之段」という猿田彦命（天狗面）の登場する演目があるが、そこでは、便宜的に《第二の出端》と呼ばれている

特殊な囃子が使用される。森林はここに「テケテットン」（三つ拍子）のヴァリエーションの源流を見ていた^{xii}。とはいえ、《第二の出端》も成立当初の形をそのまま留めていると考えることはできないと留保しつつ、森林はそこに「祖“第二の出端”」の存在を想定していた〔森林 2007 : 79〕。

さらに森林は、テケテットンの音楽的特徴についても一定の考えを示していた。それは、「トントントン」という太鼓の三つの音から始まるヴァージョンの事例が「古い形」ととどめている、ということである〔森林 2007 : 76〕。しかし、その解釈には再考の余地が多い。

前述した《第二の出端》（譜例 6）について森林は、「トントントン」と「テケ・テットン（+トントントン）」の簡潔な繰り返しであると述べており〔森林 2007 : 78-79〕、「+トントントン」を除けば、「トントントン」という特徴が当該モチーフのほぼ半分を占めているともいえる（譜例 6 の枠内参照）^{xiii}。



譜例 6 鷲宮神社神楽（埼玉県）の囃子《第二の出端》
（2008 年 2 月 14 日の調査の録音音源に基づき筆者採譜）

森林は「トントントン」について、「譜面にする際には、実際の演奏開始箇所がどこであれ、一般的な曲の構成上の定石に従い、リズムを整えるために“トントントン”と打ち始めるのが本来の形だと想定すべきではないか」〔森林 2007 : 76〕と述べている^{xiv}。ここに神楽囃子の「楽曲分析」の注意すべき点がある。すなわち、おそらく西洋音楽をベースにしているのであろう「一般的な曲の構成上の定石」が、神楽囃子には通用しないことがある、ということである。

というのも、森林自身が指摘しているように、「トントントン」という部分を冒頭とする例はヴァリエーション全体のごくわずかなのである〔森林 2007 : 69〕。

モチーフの一部分が冒頭である事例を「祖型」とみて、それ以外を単なる派生ととらえるならば、ヴァリエーション全体のごくわずかを説明したことにしかならないのではないか。

これこそが、前述した「モチーフ・インデックス」の試みとレヴィ＝ストロースの視点を隔てるポイントでもある。レヴィ＝ストロースは『神話論理Ⅲ 食卓作法の起源』において、トンプソンの論の批判と継承を行なっているが、レヴィ＝ストロースとトンプソンの対立は、そのまま森林憲史の研究と筆者の研究の関係に比せられる。

一般的に言われているところではこの〔トンプソンをはじめとするフィンランド〕学派は、実証主義的で経験論的な精神にのっとり、口承により伝えられてきた物語についての現存するありとあらゆる異文をひたすら調査する。つぎにその物語を、できるだけ短いモチーフや挿話に分解する。それらのモチーフや挿話は、同じ形でいくつかのヴァージョン中に現われてきたり、逆にあるヴァージョン中で、すでに記録されているモチーフのあいだに唐突に出現してきたりすることにより、識別や分離が可能なのである。それらのモチーフが現われる度合いが計算され、そこから分布図づくりに用いられる便宜的なシンボルがとり決められる。研究者は、数字的な値と空間的な分布を比較しつつ、相対的な古さによってきわだつくいくつかの型をとりだし、それらの伝播の中心を決定しようと努める。これはしたがって、いわば物語の自然史の再構築である。研究者は、その物語がどんな時代にどこでどんな形で生まれたかをしめし、ついで、そのヴァリエーションを、見つかった場所と登場順序にしたがって分類するわけだ〔レヴィ＝ストロース 2007 (1968) : 257-258〕。

これはまさに森林が「テケテットン」のヴァリエーションの研究で行った行程であった。レヴィ＝ストロースはこの方法に一定の評価を与えながら、次のように述べる。

事実の収集に専念するにとどまるかぎり、この方法に異を唱える理由は何もなかろう。出発点と

して資料に対する深い知識を必要としない分析などというものは、たとえ構造主義的な分析にしても、存在しえないからである。フィンランド学派とその著名なアメリカ人代表者〔トンプソン〕のおかげで、本書『神話論理』——引用者註〕における研究には、言いようもなく貴重な、入念さ、完璧な調査への執念、細部への行き届いた注意、地理的な位置の正確さ、等々がもたらされた。それらすべてに何ら問題はない。困難は、事実を定義するさいに始まる〔レヴィ＝ストロース 2007 (1968) : 258〕。

ある神話群の分析において、トンプソンは「統計的にもっとも出現頻度の高いモチーフすべてを集めた原型、ないし基本型の存在を推察している」〔レヴィ＝ストロース 2007 (1968) : 259〕が、レヴィ＝ストロースは「調査対象となった 86 件のうち、この基本型に対応するのは、わずか 15 件で、しかもそれらは分布地域全体にばらばらに散在している」〔レヴィ＝ストロース 2007 (1968) : 259〕と批判する。

森林は歴史的に古い芸能に用いられること、そして「一般的な曲の構成上の定石」に符合するという点から、いくつかの限られたヴァリエーションを特権化し、「原型」(祖型)を導き出している。トンプソンと森林は、逆向きにはあるが、同じ方法をとっているのだ。しかし、この方法は「諸事実を再構成する一方法なのであり、それらの事実の実質的な組み合わせが過去において、また現在のあちこちでとりうるような個々の形については何も教えてくれない」〔レヴィ＝ストロース 2007 (1968) : 259〕のである。

重要な点は、多くのヴァリエーションでは、とりわけ「トントントン」以外に重点を置いているようにみえる、ということである。実際、そのヴァリエーションの名称は、秩父地方では「テケテットン」であり、「トントントン」ではない。千葉県船橋市でも「ジャカモンジン」(高根神明社神楽)などであり、最後の三つの音ではない。

つまり、「トントントン」が「三つ拍子」に共通する特徴であることは否定しえないにしても、それが冒頭であることが「本来の形」であるとはいえない

い、ということなのである。それをよく示しているのが秋田県の「大日堂舞楽」(ザイドウ)における有名な「五大尊舞」ではないだろうか。筆者は「テケテットン」の歴史的経緯を考える上での参考として、類似した形式を有するものとしてこの事例を挙げたことがあるが[川崎 2016a : 257]、そこではあきらかに「トントントン」が最後を飾っている。

ゆえに、テケテットンのヴァリエントを受け継ぐそれぞれの事例にとっては、「トントントン」という部分と、「トントントン」という部分以外との間の「差異」の方が何か重要な「意味」を持っていたと考えることが可能ではないだろうか。

例えば、拙稿[川崎(印刷中)]では、本稿譜例1をいくつかの要素に細分化した。「a. 打楽器のみによる演奏」、「テケ(ㇿ)」という「b. はねるリズム」、「c. 対話的進行」(ないし「コールアンドレスポンス」)、「テケ(ㇿ)」という「d. はねるリズムの繰り返し」、「テ」(/e/)と「ト」(/o/)といった「e. 唱歌の音韻的対立」、「f. トントントン」という「はねない」「三つ」の音、そしてそれら要素「g. 全体の繰り返し」である。これらの要素は、関東地方のテケテットンのヴァリエント全てに共通しているわけではない。

「テケテットン」のモチーフ内部の「それらの項を個別に解釈しようとするのはおそらく無駄だろう。というのは、それらの意味は示差的であって、その対立項の存在によってのみ明らかになるからだ」[レヴィ＝ストロース 2007(1968): 301]。この視点を導入することではじめて、ヴァリエントのあいだに「相関関係や対立関係をもたらすようなダイナミックな関係」[レヴィ＝ストロース 2007(1968): 265]を考えることができるようになり、ひいては「各ヴァリエントの独特の性格を決定する」[レヴィ＝ストロース 2007(1968): 265]こともできるようになるのではないだろうか^{xv}。

4. 結尾 Coda

本稿では、民俗芸能の音楽について、考えうる一番大きなトピック(民俗芸能の音楽にとってモチーフとはなにか)から、考えうる一番小さなトピック(テケテットンのリズム型の「細胞」)まで扱うと

いういささか大胆な試みを行なった。考察を経た上で「民俗芸能の音楽にとってモチーフとは何か」という表題の問いに答えるとするならば、民俗芸能の中の「意味」と「無意味」の間に咲く「花」のようなものである、ということができるだろう。

研究をより深化させるためにも、双方のトピックに関する大方の御批判を乞いたく思う次第である。

参考文献 等

- 大内典 1988 「法印神楽の囃子における象徴表現」『研究紀要』国立音楽大学、第22集、pp.29-53
- 奥中康人 2012 『幕末鼓笛隊—土着化する西洋音楽—』大阪大学出版会
- 川崎瑞穂 2014 「大出早池峰神楽源流考—関東地方の神楽囃子「テケテットン」との関係から—」『遠野学 vol. 3』、pp.152-182
- 2015 「民俗芸能におけるテケテットンに関する構造人類学的考察」『リズム研究』第15号、pp.108-116
- 2016a 「神楽囃子「テケテットン」の起源に関する一考察—高麗楽の揚拍子との関係から—」『次世代人文社会研究』第12号、pp.237-260
- 2016b 「川崎市の三匹獅子舞の詞章における「驚」」『川崎研究』第54号、pp.69-74
- 2017a 「日光修験の音楽民族誌序説—護摩供と延年のリズム分析を中心に—」『日本文化學報』第72輯、pp.43-63
- 2017b 「アニメ・ゲームソングにおける「星のワルツ」の間テキスト性—『サクラ大戦』『君が望む永遠』『ロロナのアトリエ』を事例として—」『リズム研究』第17号、pp.4-26
- 2018a 『徳丸流神楽の成立と展開—民族音楽学的芸能史研究—』第一書房
- 2018b 「狭山丘陵南麓の三匹獅子舞における《おかざき》の主題と変奏」『研究紀要』国立音楽大学、第52集、pp.19-30
- 2019a 「構造主義的芸能研究序説—囃子のモチーフに着目して—」『民俗芸能研究』第67号、pp.7-30
- 2019b 「カゼガカワル考—箱根ヶ崎獅子舞の言葉と物、そして音—」『民具マンスリー』第52巻7号、pp.10-24
- (印刷中)「民俗芸能におけるテケテットンに関する構

造人類学的考察Ⅱ』『リズム研究』

吉川英史 1984『日本音楽の美的研究』音楽之友社

ソシュール、フェルディナン・ド・町田健（訳）2016『新訳
ソシュール一般言語学講義』研究社（Ferdinand de Saussure.
1916. *Cours de linguistique générale*. publié par Charles
Bally et Albert Sechehaye. Lausanne et Paris: Payot.）

永田衡吉 1982『民俗芸能・明治大正昭和』錦正社

橋本裕之 2006『民俗芸能研究という神話』森話社

林謙三 1957「江戸初期俗謡の復原の試み―特に糸竹初心集の
小唄について―」『奈良学芸大学紀要』第7巻1号、pp.21-44

俵木悟 2019「芸能 民俗学的芸能研究を開く／拓く」『日本民
俗学』特集 日本民俗学の研究動向（2015～2017）、第300号、
pp.110-122

メルロー＝ポンティ、モーリス、滝浦静雄・木田元（訳）1989『見
えるものと見えないもの 付・研究ノート』みすず書房
（Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*,
suivi de notes de travail. text établi par Claude Lefort.
Paris: Gallimard.）

森林憲史 2007「関東地方の神楽囃子について―楽曲から神
楽の系譜を辿る試み―」『民俗芸能研究』第42号、pp.41-81

Lévi-Strauss, Claude. 1993. *Regarder écouter lire*. Paris:
Librairie Plon.

_____, and Wendy Doniger. 1995. *Myth
and Meaning*. New York: Schocken Books.

_____, 竹内信夫（訳）2005『みる
きく よむ』みすず書房（Lévi-Strauss, Claude. 1993.
Regarder écouter lire. Paris: Librairie Plon.）

_____, 渡辺公三・榎本譲・福田素子・
小林真紀子（訳）2007『神話論Ⅲ 食卓作法の起源』
みすず書房（Lévi-Strauss, Claude. 1968. *Mythologiques 3:
L'Origine des manières de table*. Paris: Librairie Plon.）

_____, 吉田禎吾・渡辺公三・福田素
子・鈴木裕之・真島一郎（訳）2010『神話論Ⅳ-2 裸
の人 2』みすず書房（Lévi-Strauss, Claude. 1971.
Mythologique 4: L'Homme nu. Paris: Librairie Plon.）

渡辺公三 2018『身体・歴史・人類学Ⅲ 批判的人類学の
ために』言叢社

注釈

i 「道中歌」については第77回神戸人類学研究会（2018年
5月22日）にて、「鶴舞と鷺舞―構造人類学的スケッチ―」

と題して発表し、「太神楽」については日本民俗音楽学会第30
回記念東京大会（2016年12月11日）にて、「藪原祭りの成
立と展開―屋台囃子と天狗舞の楽曲分析を中心に―」と題し
て発表、「間奏」については拙稿〔川崎 2019a〕にて検討して
いるため、そちらを参照されたい。（「三番叟」は未発表。）

ii フェルディナン・ド・ソシュールによれば、「通時的研究」
とは「同一の集団的意識によつては捉えられず、全体として
体系を構成することなく、次々に置き換わる連続した項目を
結びつける関係を研究する」〔ソシュール 2016(1916):142〕
ことである。

iii 「通時的研究」に対し、「共時的研究」は、「共存し体系を構
成する項目を結びつけており、同一の集団的な意識によつて
捉えられるような、論理的、心理的な関係を対象とする」〔ソ
シュール 2016(1916):142〕。

iv 原語では *un maquis musicologique* であり〔Lévi-Strauss
1993:52〕、*maquis* には「密林」と「錯綜」の意味がある。

v 「意味するもの」などと訳される「シニフィアン *signifiant*」
は「物質的な音、つまり純粋に物理的なものではなく、音の心
的な刻印、つまり人間の感覚によつてその存在が証拠づけら
れる指示」〔ソシュール 2016(1916):101〕、すなわち「聴
覚映像」のことであり、この「聴覚映像」に結びついた「概念」
が「シニフィエ *signifié*」（意味されるもの）である。

vi ここでいう「構造論的な変形概念」については拙稿〔川崎
2019a〕にて詳しく考察してある。

vii 前述した「太神楽」のモチーフに関する日本民俗音楽学会
第30回記念東京大会での口頭発表に対する入江宣子の意見
を参考にした。記して謝意を表する。

viii メルロー＝ポンティの「可逆性 *réversibilité*」に関する議論と
その考察〔川崎 2017b:18-19〕も併せて参照されたい。

ix これは神話でも同様である。「経験的観点を考慮すれば、い
かなる神話もみずからとの関係では本源的であると同時に、
他の神話との関係においては派生的である。いわば神話は、
一言語の内に、または一個の文化や下位文化の内にではなく、
自言語と他言語、自文化と他文化との結節点にこそ位置づけ
られる存在である」〔レヴィ＝ストロース 2010(1971):810〕。

x 無論、そこには「観る者」も含まれるだろう。「芸能が基本
的に他者の存在を前提として成立する身体的コミュニケーション
の技術であるかぎり、『民俗芸能』もまた、どこまでも行
っても、『見る／見られる』の関係性から逃れることはできな
い。とするならば、『民俗芸能』のイメージとは、『見るもの』
と『見られるもの』との間に交わされる視線が紡ぎ出す場の
ありかたによつて、必然的に生み出されてきた何ものかであ

るように思われるのである」[橋本 2006 : 57]。

xi 当該論文に関する批評としては[俵木 2019 : 116]があり、俵木の指摘のいくつかについては[川崎 (印刷中)]において答えている。

xii 永田衡吉はこの演目について実に示唆的なコメントを残している。「猿田彦細女之段の猿田彦の舞は、正しく陵王納曽利の舞ひ振りである。桴の代りに鉦を頭上斜めにさゝげ持つてヒヨコヒヨコと歩くさまは一見して陵王を想起する。あの鳥甲も、能を通つてきたものと思つてゐたが、今は舞楽から直接にきたのだと思つてゐる」[永田 1982 : 65]。この指摘は、テケテットンが遠く《納曽利》の「揚拍子」に由来すると考えている筆者の指摘 [川崎 2016a] を援護してくれる。

xiii 森林は《第二の出端》のみをテケテットンの祖型と解釈しているが、特徴からみるならば、いわゆる《第一の出端》にもテケテットンの特徴のいくつかが見られる。また、筆者が継続的に調査している「菅原神社太々神楽」(群馬県)では、この《第一の出端》に類似した笛の旋律によって演奏する楽曲を《三つ拍子》と呼んでいるのである(この《三つ拍子》については拙稿 [川崎 2017a : 58] に筆者による採譜が掲載されている)。これだけではなく、森林の指摘には問題点も多くある。これについては別稿にて詳しく検討する予定である。

xiv ここには「採譜をして頂いた吉田真知子氏の指摘」[森林 2007 : 76] が反映されているという。

xv 「とはいえ、歴史的な問題を避けて通るわけにはいかないだろう。なぜなら、それが何から構成されているかを知ったのちにはじめて、物事がいかにして現在の姿に到達したかを理性的に考察しうるので、というのはおそらく真実だからである」[レヴィ＝ストロース 2007 (1968) : 301]。「テケテットン」の共時的研究と並行して通時的研究が必要なのは言うまでもない。

謝辞

本稿は研究課題「民俗芸能の音楽における「主題と変奏」—囃子のモチーフの通時的・共時的研究—」(JSPS 科研費 JP18J00237) に基づいている。当該研究費に拠らなければこのような大規模かつ広範囲の調査を遂行することはできなかった。日本学術振興会に衷心より感謝申し上げる。また、調査にご協力いただいた皆様に、末筆ながら心より御礼申し上げます。